

zusätzliches Material

Leslie Kaplan im Interview mit der Autorin und
Filmemacherin Marguerite Duras

Die Fabrik

Ein Gespräch

Marguerite Duras / Leslie Kaplan

Marguerite Duras: Ich glaube, es wurde noch nie so über die Fabrik gesprochen, wie Sie es tun. Sie erscheint als etwas ganz anderes, wie am Beginn einer anderen Zeit. Man erkennt sie wieder. Das ist sehr beeindruckend. Wie eine allgemeine Erfahrung, sogar für Menschen, die damit nie zu tun hatten.

Leslie Kaplan: Sehen Sie, ich glaube, was Sie sagen, entspricht in gewisser Weise genau dem, was ich selbst wiederentdeckt habe, als ich das Buch schrieb. Das heißt, ich habe lange, sehr lange gebraucht, um für diese Erfahrung Worte zu finden. Ich habe zehn Jahre gebraucht, um etwas sagen zu können, das nicht anekdotisch ist, nicht das Elend verklärt. Ich glaube, was ich am Anfang wirklich wollte, war die Fabrik, diesen Ort, aufzuschreiben. Nicht die Handlungen, die dort stattgefunden haben, nur die Fabrik. Ich glaube, indem ich sie niederschrieb, habe ich gefunden, was sie war. Sie sprechen vom Beginn, ich selbst denke auch an einen verrückten Ort, verrückt im eigentlichen Sinn des Wortes, das heißt, ein Ort ohne irgendeinen Halt, ein unendlicher Ort; das ist ein Wort, das mir beim Schreiben gekommen ist, und als ich darüber nachdachte, wurde daraus ein Ort, an dem die Dinge gegensätzlich sein können, an dem sie zu gleicher Zeit sein und nicht sein können. Es ist die Entdeckung dieses, sagen wir, völlig ausgeblendeten Ortes, eines letztendlich völlig freischwebenden Ortes, wo ein Tisch ein Tisch und zugleich kein Tisch ist.

Duras: Ich glaube, verrückt ist das richtige Wort.

Wie kann man da sein?

Kaplan: Ja, genau. Und was geschieht dann, wenn man da ist?

Duras: Es ist wie in einer Anstalt.

Kaplan: Ja, ganz genau. Das wird nie gesagt, da die Fabrik von einer Art Banalität verdeckt ist. Nie wird gesagt, wie extrem die Fabrik wirklich ist.

Duras: Man sagt es nie so, wie Sie es gesagt haben. In den 200 Jahren, die sie besteht, hat man es, glaube ich, nie so gesagt, wie Sie es gesagt haben. Robert Linhart hat es in »L'Etabli«¹ ausgezeichnet gesagt, allerdings auf eine andere Art, nicht auf diese, ich möchte fast sagen, an Mallarmé erinnernde Art; es ist, als sei Ihr Text eine Gruft für den Ort, Ihr Text, den man im übrigen mit etwas Abstand lesen, für den man sich Zeit lassen muß.

Kaplan: »L'Etabli« war für mich ein wichtiges Buch, ein sehr wichtiges.

Duras: Haben Sie Ihr Buch nach der Lektüre von »L'Etabli« geschrieben?

Kaplan: Ja, ich habe eigentlich kurz nach dem Erscheinen von »L'Etabli« damit angefangen. Ich habe schon früher darüber nachgedacht, aber ich glaube doch, daß dieses Buch für mich sehr wichtig gewesen ist. Ganz sicher.

Duras: Als ich Linharts Buch zu Ende gelesen hatte, war die Erschütterung, die mich erfaßte, die der Erkenntnis. Ich glaubte zu wissen. In Wirklichkeit wußte ich nicht. Bei ihrem Buch aber ist das ganz anders. Ich wußte nicht, daß man auf diese äußerst reine und strenge und wunderbare Weise über eine so konkrete, so abgegriffene, so verall-

gemeinerte Sache sprechen kann, über eine Sache, die so etabliert, so irreversibel kodiert, unveränderbar, ich möchte sogar sagen, verewigt, *schicksalhaft* ist, wie die Fabrik. Wie kann man, beim übelsten Rückgriff auf die Dialektik – wie kann man sie entbehren? – und in Anbetracht der schlimmsten Arbeitsbedingungen auf diesen Horror – die Fabrik, verzichten, die am besten den Reichtum eines Landes, sein Wachstum, seinen Weltrang beschreibt und die politische Prosa aller Gewissen der Welt befriedigt. Man könnte nur in Form einer Blasphemie darüber sprechen. Sie haben das getan. Das heißt, Sie sprechen endlich über die Fabrik jenseits der Fabrik, und sie erreichen ihre ganze Konsequenz. Ihre Irrealität. Das wäre eine polnische Betrachtungsweise der Fabrik, die hier die Größe des gemeinsamen Schicksals transportiert, jenes Moment, das ich die »Erhabenheit der Banalität« nenne. Man könnte sogar sagen, daß man durch diese Sache, diesen Exzeß hindurch muß, um auf der Welt zu sein.

Kaplan: Als ich daran dachte, die Fabrik zu schreiben, ist mir klar geworden, daß jeder Diskurs die Sache völlig pervertiert, das heißt, ich mußte das alles vermeiden. Zugleich war es sehr schwierig, das heißt, es war so, als müßte man etwas aussondern, Dinge aussondern, die ganze Zeit, immer aussondern und zugleich eine Art leichter Verschiebung finden, damit die Sache besteht.

Duras: Die Poesie ist schon die Verschiebung.

Kaplan: Als ich mich mit dem Gedanken trug, dieses Buch zu schreiben, gab es in Paris eine große

Cézanne-Retrospektive. Das war übrigens im Sommer 78. Damals erkannte ich: das ist das Unendliche, in Bruchstücken und ohne Metapher. Und ich habe mir gesagt, daß man von der Fabrik zu Cézanne gelangen muß und von Cézanne zur Fabrik... Das war für mich, ich weiß nicht, wie ich sagen soll... eine Art... Offenbarung, denn mir schien, daß Cézanne über einen Blick verfügt, der allem gegenüber abwesend ist.

Duras: Das Abwesendsein wäre hier das Abwesendsein Cézannes sich selbst gegenüber, vor dem, was er sieht.

Kaplan: Ja, das Abwesendsein von sich selbst.

Duras: Man muß sich von dem trennen, worüber man spricht. Sie sind von der Fabrik getrennt, wenn Sie über sie sprechen.

Kaplan: Ja, wahrscheinlich ist es das.

Duras: Ich nenne das den Filter, der aussondert, der einem die Freiheit läßt, alles neu zu erfinden, sich selbst zu sehen, es ist wie etwas, das einen aus der Abhängigkeit löst.

Kaplan: Und zweifellos eine Art Fremdheit herstellt.

Duras: Der eigenen Person vor allem. Da es um Sie geht, um keine andere Person als um Sie, und da es sich um den offenkundigsten Gemeinplatz des Jahrhunderts handelt. Und weil sich nichts zwischen Sie und die Fabrik gestellt hat, weder Sie noch ein anderer, ist es Ihnen gelungen, darüber zu sprechen: über die Fabrik, die Sie als einen fiktiven Ort gesehen haben, als einen irrealen Bereich, prädestiniert zu einer sinnlosen und manchmal

erhabenen Aktivität, die von der gesamten menschlichen Aktivität zeugt und genauso von der eigenen Aktivität der Fabrik und von der, darüber zu schreiben. Das stellt die ganze realistisch-sozialistische Literatur der letzten 50 Jahre in Frage.

Kaplan: Ja, sicher, da sie in den Bedeutungen, in den Diskursen gefangen ist... Das war für mich der Gegensatz zu dem, was ich machen wollte. Ich wollte überhaupt keinen Diskurs mehr. Das schien mir die Sache zu verdunkeln, zu vernichten, und gewiß war man krank von der Überproduktion des Geschriebenen im Sinne von Nichtgeschriebenen. Das meinte ich mit aussondern, immer wieder aussondern; ich wollte wenig schreiben, aber das Eigentliche.

Duras: Waren Sie in der KP?

Kaplan: Nein, zu der Zeit, als ich anfang, in der Fabrik zu arbeiten war ich Maoistin. Genau genommen habe ich im Januar 68, vor den Ereignissen, dort angefangen. Das hing mit der Kulturrevolution, mit dem Bündnis, mit der Solidarität (das ist jetzt ein wichtiges Wort) zwischen Intellektuellen und Arbeitern zusammen. Eine Solidarität, ja, doch. Übrigens scheint mir, daß man sie in Polen sehen konnte.

Duras: Es gibt keine Klassen mehr. Es gibt jetzt nur noch eine Arbeiter-Intellektuellen-Klasse. Es gibt keinen Unterschied der Sprache mehr zwischen der Sprache eines bestimmten Proletariats, das sich vom Marxismus befreit hat und dennoch von ihm geprägt ist, und der intellektuellen Sprache, sagen wir lieber der Sprache des Geistes, das Wort

»intellektuell« ist ein veraltetes Wort. Die Sprache von Lech Walesa ist die Sprache des Geistes. Die Arbeiter schreiben niemals.

Kaplan: Es scheint, daß es nach 68 einige gab, die geschrieben haben; aber eigentlich waren es nur wenige.

Duras: Sie müßten es tun können.

Kaplan: Ich kann vielleicht sagen – wenn man an diesem Ort ist, wenn man sich genau dort befindet, ist es, glaube ich, sehr, sehr schwierig, etwas darüber zu sagen, denn es ist ein leerer und zugleich völlig erstickender Ort.

Duras: Tot.

Kaplan: Tot, genau. Angeblich lebendig und doch tot. Das heißt, es ist natürlich ein Ort der Lüge, denn man sagt, daß man dort lebt, und eigentlich stirbt man dort. Man muß einen Schritt zur Seite machen können, ja, wirklich zur Seite, um darüber etwas sagen zu können.

Duras: Um ihn zu sehen?

Kaplan: Nein, ich glaube, man sieht ihn. Wissen Sie, als ich »Der Exzeß« geschrieben habe, gab es eine Sache, die mich sehr beeindruckt hat, die sogar sehr wichtig für mich war. Ich habe eine Reihe von Büchern entdeckt, denn ich habe während des Schreibens auch gelesen, und, angeregt durch ein Buch von Blanchot habe ich Rilke gelesen, der weiß Gott nichts mit Fabrik zu tun hat. Man hat Rilke den Mann ohne Augenlider genannt, einen, der sich von nichts abwenden kann. Er selbst spricht von einem Ort, der ein »Nirgends ohne Nicht« wäre, ohne Verneinung... Das »Nirgends

ohne Nicht« ist in einer Elegie, in der er auch vom »Offenen« spricht, er sagt, »mit der ganzen Kraft ihrer Augen sieht die Kreatur das Offene«. Er spricht vom »Sehen«, davon, das »Offene« zu sehen. Ich glaube, daß man in der Fabrik eben nur das kann, man kann sehen, sehen, sehen, in gewisser Weise kann man nichts als sehen.

Duras: Das ist es, was das Schreiben erstickt.

Kaplan: Ich glaube, das ist vollkommen richtig. Ich glaube, als ich dieses Buch schrieb, habe ich genau diese Erfahrung gemacht, eine notwendige Trennung und diesen Schritt beiseite.

Duras: Ja.

Kaplan: Andernfalls ist man in diesem absoluten Sehen, in diesem totalen Sehen gefangen...

Duras: In diesem sterilen Sehen.

Kaplan: Ja, denn entweder gibt es diese vollkommen verrückte Art des Speicherns, oder man heftet Bedeutungen dran, aber das ist kein Schreiben, weder im einen noch im anderen Fall. Bevor ich »Der Exzeß« schrieb, habe ich Blanchot eigentlich nicht gelesen, und ich habe sein Buch »L'Espace littéraire«² aufgeschlagen und war vollkommen verblüfft über diese Stelle, wo er von Rilke spricht und sagt – er spricht vom »Offenen« –, er sagt: »Das Offene, das ist das Gedicht«; ich habe mir plötzlich gesagt, das »Offene« ist aber die Fabrik. Es gab diesen Widerspruch, der mich zum Schreiben getrieben hat und vielleicht noch immer zum Schreiben treibt. Wie kann das »Offene« das Gedicht und zugleich die Fabrik sein? Natürlich gibt es einen Übergang zwischen beidem, und ich glaube, das ist es,

was mich treibt, dieser Widerspruch und dieses unerträgliche Paradox. In den Elegien spricht Rilke von »Verschmelzung«; das ist ein Wort, das ich nicht mag, aber mir fällt kein anderes ein. Mir scheint, daß er daraus etwas sehr Positives macht (das ist auch ein etwas absurder Ausdruck), wenn er vom »inneren Raum der Welt« spricht. Ich glaube, diese Vierteldrehung muß man machen, um diese Verschmelzung, diese Immanenz der Dinge zu spüren, – dieses Unendliche, dieses »Nirgends ohne Nicht«, ohne Negation, das man zugleich als Horror, als eine schreckliche Sache, als die Hölle, spürt.

Duras: Gleichzeitig ist die Fabrik der konkreteste Ort, der Sichtbarste, der am meisten Spürbare. Als solcher ist er der mythische Ort. Das »Offene« verstehe ich hier notwendigerweise als offen für etwas. Das Nichts ist noch und ewig offen für das Nichts. Der Wahnsinn selbst ist auf ewig offen für den Verlauf des Wahnsinns. Mir scheint, das Nichts ist sich selbst gegenüber offen. Weder das »Nirgends« existiert, noch das »Überall«. Ich glaube, das Offene schafft sich selbst einen religiösen Raum. Ich habe an dem Horror teil, aus dem das Ganze besteht, aber ich spüre es nicht. Das könnte eine Definition der Arbeiterklasse sein. Die Fabrik ist eine Art Luftschiff, wo innerhalb und außerhalb das gleiche Luftmaterial ist, mit einem winzigen Unterschied jedoch. Dieser Unterschied ist die Unendlichkeit des Menschen, der neun Stunden am Tag Kabel herstellt, ohne es zu spüren, der sich in die Fabrik begibt, wie er sich in die Idee Gottes

begeben würde. Wir haben nicht in den gleichen Phasen unseres Lebens dieselben Autoren gelesen. Ich werde hier weder Rilke noch Blanchot zitieren, sondern Pascal. »Gott bis zur Langeweile« oder die »Langeweile bis Gott«. Es handelte sich dabei um einen zugleich unlebbaren und unfühlbaren Gedanken, der sich in der Unkenntnis seines Ausdrucks entwickelte, etwa wie eine taube und blinde Mutter zu ihrem eigenen Kind. Wie das Gedicht kommt dieser Gedanke aus dem Grund der Zeiten, aus einer Art fundamentaler Wiederholung, derjenigen des Lebens, aus einer Art ozeanischer Ewigkeit, die jene des Todes wäre, verneint und erfaßt durch die Zeit. Er ist das Denkmal der Äquivalenz zwischen dem Ganzen und sich selbst. Dennoch muß es ein Erstaunen gewesen sein, als Sie dort eingedrungen sind.

Kaplan: Oh ja! Es fällt mir schwer, über dieses Erstaunen zu sprechen, denn in gewisser Weise habe ich das Buch geschrieben, um darüber etwas zu sagen. Aber was ich aussagen kann, ist die absolute Irrealität dieser Wirklichkeit.

Duras: Ich finde, es gibt in diesem Buch eine starke Fiktion, die durch das Wirkliche verdeckt wird. Damit meine ich, daß die geheimnisvolle Fabrik ihre eigene Fiktion ist, sie wird zum Ort des Erzählens. Das Wirkliche trägt seine eigene Fiktion in sich. Ich habe das in Ihrem Buch gesehen. Ich bin mit dem Begriff Irrealität völlig einverstanden.

Kaplan: Ich glaube, ich wußte das nicht wirklich, bevor ich das Buch zu schreiben begann. Jeder Satz war sehr schwierig, weil mir tausend Dinge

durch den Kopf gingen. Ich kann Ihnen von der Halle x und von der Halle y, ich kann Ihnen ungemein viel darüber erzählen, aber das trifft es nicht, das heißt, es wird der Sache nicht gerecht.

Duras: In ihrem Wesen?

Kaplan: Ja, in ihrem Wesen. Es war immer eine Überraschung, wenn mir Worte kamen.

Duras: Genau das heißt schreiben, es heißt dorthin gelangen. Das ist sehr gewaltvoll, wissen Sie, Ihr Text ist ein sehr gewaltvoller Text. Ich hatte mir vorgenommen, Ihnen das zu sagen, damit man über diese Gewalt nicht hinweggehen kann, wenn man in der Öffentlichkeit über Ihr Buch spricht. »Fabrik, die Fabrik, erstes Erinnern«, das hat mich erschüttert.

Kaplan: Es steckt etwas von der Mutter darin.

Duras: Etwas Autistisches. Sind Sie Jüdin?

Kaplan: Ja. Die Konzentrationslager sind im Unbewußten der Menschen, das wird von Generation zu Generation weitergegeben, das ist da.

Duras: Es gibt in der Fabrik einen tausend Jahre alten Archaismus, den Sie wiedererkannt haben; er gehört zu einer Art von Verfolgung.

Kaplan: Ja, ich bin mir sicher und zugleich glaube ich, daß dieses Objekt, dieses Buch, konstruiert wurde, um daraus etwas zu machen. Es fällt mir sehr schwer, es durch eine Interpretation auseinanderzunehmen und darüber zu sprechen. Ich glaube auch, daß die Fabrik ein Ort ist, an dem die Unterschiede keinen Unterschied erzeugen.

Duras: Ja, das ist das Wichtigste dabei, daß sie neben dem Tod der einzige gleichmachende Ort ist.

Kaplan: Wissen Sie, ich habe vor nicht allzu langer Zeit ein Buch gelesen, das Sie sicher kennen. »L'Espèce humaine« von Robert Antelme³ über die Konzentrationslager.

Duras: Ja.

Kaplan: Das ist ein Buch, das mich wirklich völlig umgeworfen hat. Es gibt Sätze, die fast identisch sind. Es gibt ein »man«, das häufig wiederkehrt; es hat mich sehr betroffen gemacht, weil es so nah war.

Duras: Dieser Vergleich, den Sie zwischen den Menschen in den Lagern und den Menschen in der Fabrik anstellen, zieht sich bis zum Tod durch. Man könnte sogar von einer Bevölkerung der Lager und von einer Bevölkerung der Fabrik sprechen.

Kaplan: In der Tat. Der einzige Unterschied liegt in dieser Banalisierung der Fabrik. Die Fabrik gehört zum alltäglichen Leben, während man das Konzentrationslager doch als etwas Außerordentliches, nicht Normales betrachtet; die Fabrik dagegen wird als normal hingenommen. Diesen Unterschied gibt es also.

Duras: Ja, aber man stirbt auch nicht in der Fabrik, und außerdem ist die Fabrik überall verbreitet, in der ganzen Welt. Es gibt sie überall, die Lager bleiben noch die Ausnahme.

Man verlernt auch in der Fabrik.

Kaplan: Ja, man verlernt alles.

Duras: Sobald man in einem der Mikroprozesse der Produktion ist, verlernt man.

Kaplan: Es ist eine Wiederholung.

Duras: Das ist ein Horror, den es so vielleicht noch

nie gab. Das ist ein modernes Phänomen. Das Wort, mit dem es ausgedrückt werden könnte, muß erst noch erfunden werden... mit dem diese parzellierte, winzige, immer mit sich identische Aktivität bezeichnet werden kann, die das Individuum zerstört und seinen Geist, seine Freude an Handarbeit, seine beglückende Fähigkeit, einen Zugang zur Außenwelt zu finden, tötet. Es sind immer die alltäglichsten Dinge, die sich als die Außerordentlichsten erweisen. Daß nämlich die Fabrik, der als heilig dekretierte Ort des Proletariats, auch sein Grab ist.

Kaplan: Für mich ist das jedenfalls eine Sache, die das Schreiben zum Ausdruck bringen muß; es muß das wiedergeben.

Duras: Deshalb schreibt man. Was Sie dort, in »Der Exzeß« beschreiben, existiert in Frankreich tausendfach, das gibt es überall in Europa. Ja, Sie haben recht, das ist die Anti-Arbeit. Das erste Erinnern ist im Gegensatz zu dem, was man uns lehrt, kollektiv; es hat einen allgemeinen Charakter, es ist das Gedächtnis aller. Wissen Sie, es gab 50 Kinder, die in Auschwitz geboren und aufgezogen wurden. Danach sind sie nach London in eine Art psychiatrische Anstalt gebracht worden. Sie kannten den Gebrauch des Wortes »ich«, des Personalpronomens nicht; sie sagten »wir« (dt. im Original). Sie waren unheilbar. Es ist ihnen nicht gelungen, einen Zugang zu sich selbst zu finden. Ich bin sicher, daß es überall im Proletariat ein ähnliches Phänomen gibt, auch wenn es sich nicht in dieser grammatikalischen Struktur ausdrückt.

Kaplan: Ich glaube, das ist eine Sache, über die man nur sehr schwer sprechen kann. Aber ich bin völlig damit einverstanden, daß dieses Phänomen im Kopf existiert, wenn man in der Fabrik arbeitet. Es gibt dieses »man« und es gibt diese Unfähigkeit zu einem »ich«, das wirklich ein »ich« ist, dessen bin ich sicher.

Duras: Der Mensch, der heute in die Welt gesetzt wird und dem man es zur Pflicht gemacht hat, für seinen Lebensunterhalt aufzukommen, dieser Mensch, der das Kontingent der industriellen Revolution des 19. Jahrhunderts mitgestellt hat, dieser Mensch ist der moderne Mensch. Ich habe ihn den »selbstgenügsamen« Menschen⁴ genannt. Man muß allerdings sagen, daß dieses »man« auch bei Frauen existiert. Es wundert mich überhaupt nicht, daß dieses Buch von einer Frau geschrieben wurde.

Kaplan: Es ist sicher, daß eine Frau nahe an diesem »man« ist. Ich denke auch an den Haß, wie nah eine Frau auch daran sein kann, an einer bestimmten Erkenntnis dessen. Als ich das Buch schrieb, habe ich an diese Perspektive des Abwesendseins gedacht, aber ich nannte es anders. Ich dachte an eine Art Perspektive der Apathie, ein Wort, auf das ich mich in gewisser Weise berufen würde, ich möchte es nicht negativ definieren. Ich denke, daß es, wenn nicht bei der Frau, so doch beim Weiblichen etwas geben müßte, nämlich eine Offenheit, um auf diesen Begriff des »Offenen« zurückzukommen.

Duras: Die Fähigkeit des Ertragens. Ich verstehe

vollkommen, was Sie sagen, da ich selbst die Apathie, jenen Zustand, den Sie als Apathie bezeichnen, als den Zustand des Schreibakts, des Schreibens ansehe.

Glauben Sie, daß es auf die Dauer eine Sucht nach der Fabrik gibt? Vor kurzem hat man Arbeiter interviewt. Es gab unter ihnen mehrere, die gesagt haben: »Die Fabrik, das war unser Leben.«

Kaplan: Ja, das ist die Sucht, aber das ist der Horror an der Sache. Man weiß z.B. sehr wohl, daß Arbeiter oft sterben, unmittelbar nachdem sie in Rente gehen. Gleichzeitig haben sie nur das. Genau da trifft es wirklich etwas Allgemeineres.

Es gibt diese Grenzerfahrung, diese Erfahrungen, bei denen es wirklich einen absoluten Mangel an Subjektivierung gibt, ein Jenseits der Sehnsucht, einen Zustand vor der Sehnsucht, vor einer möglichen Sehnsucht.

Duras: In dem der Ausdruck, der Ausdruck der Sehnsucht, nicht erreichbar wäre.

Kaplan: Vielleicht sogar die Möglichkeit der Sehnsucht, das heißt, daß einem Sehnsucht nicht möglich wäre.

Duras: Aber es gibt doch im Arbeitsbereich, am Ort der Arbeit selbst, Ereignisse, Dinge, die geschehen. Da ist immerhin etwas Erlebtes, das dramatisch sein kann, eine verlorene Stunde, eine gewonnene Stunde, ein Streit mit dem Meister und all das. Es gibt also trotzdem einen Anschein von Dasein.

Kaplan: Ja, nur all das spielt sich vor einem weißen Hintergrund ab, und genau dieser weiße Hinter-

grund ist wichtig für mich.

Duras: Diese Leute haben Frauen, sie haben Kinder, sie haben den Alkohol, die Zigaretten, sie haben den Fußball und das Fernsehen.

Kaplan: Ich kann nur sagen, daß das nicht trägt.

Duras: Trotzdem füllt es die Zeit des Lebens, es füllt sie.

Kaplan: Ja sicher, aber ich glaube, man kann sich nicht nur an diesen Aspekt halten, daß es die Zeit ausfüllt, denn sonst wird es zum Hohn. Ich glaube, man muß wirklich versuchen, das Weiße zu sehen. Ich bin sicher, daß es genau das ist, was man zu sehen, zu sagen und zu schreiben versuchen muß.

Duras: Ja, aber dieses Weiß, wir suchen es, wenn wir selber schreiben. Wie Sie das Durchschreiten des Lebens beschrieben haben, kennen Frauen diese Farbe sehr genau, dieses Weiß, diese Abgestumpftheit, in der die großen Dinge, die Bücher, die politischen Aktionen entstehen und in der auch ihr Buch entstanden ist. Aber hier ist es eine Abgestumpftheit, die im Inneren einer paradoxen Erscheinung entsteht. Während sie in der Fabrik zugleich Erscheinung und Alltag ist, das Ganze.

Anmerkungen:

- 1 Robert Linhart: Engespannt. Erzählung aus dem Innern des Motors, Berlin 1978
- 2 dt. Ausgabe: Maurice Blanchot, Der Gesang der Sirenen, Frankfurt 1988
- 3 Robert Antelme: Das Menschengeschlecht, München 1987
- 4 Marguerite Duras: Sommer 1980, Frankfurt 1984